

11^e. LEÇON.I.^{ère} PARTIE.

TON DE MI.

Du Ton de LA nous passerons au Ton de MI, si nous voulons moduler à la Dominante, car MI est la Dominante du Ton de LA, RÉ, Sous Dominante de LA, deviendra RÉ dièse, Sensible du Ton de MI, et nous aurons quatre dièses à la clé, FA UT SOL RÉ; ainsi pour arriver du Ton d'UT, au Ton de MI, nous avons passé par quatre modulations, celles de SOL, de RÉ, de LA, et de MI. Pour retourner du Ton de MI, au Ton d'UT, il faudra nécessairement moduler quatre fois à la Sous Dominante, et à chaque fois un dièse de moins, et la Sensible redevient Sous Dominante. Ce que nous disons là, a besoin d'une explication plus longue, et d'être appuyé d'exemples; nous y reviendrons avec détail. Les Intervalles du Ton de MI doivent être les mêmes que ceux du Ton d'UT.

UT RÉ MI $\frac{1}{2}$ FA SOL LA SI $\frac{1}{2}$ UT
 MI \sharp FA \sharp SOL LA SI \sharp UT \sharp RÉ MI

Comme vous devez aussi le voir, les accords se trouveront les mêmes que dans le Ton d'UT.

<i>Tonique.</i>	<i>Sus Tonique.</i>	<i>Médiant, mineur</i>	<i>Sous Dominante.</i>
majeur à cause du Sol \sharp .	mineur par le Fa \sharp .	par le \sharp Sol et le \sharp Ré.	rendu majeur par Ut \sharp .

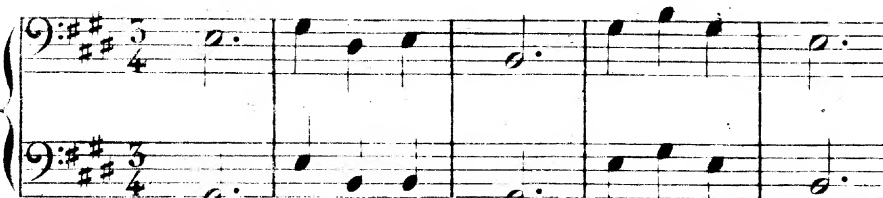
<i>Dominante, rendu majeur</i>	<i>Sus Dominante, rendu mineur</i>	<i>Sensible, rendu neutre</i>
par le Ré et le Fa dièses.	par l'Ut et le Sol dièses.	par le Ré et le Fa \sharp .

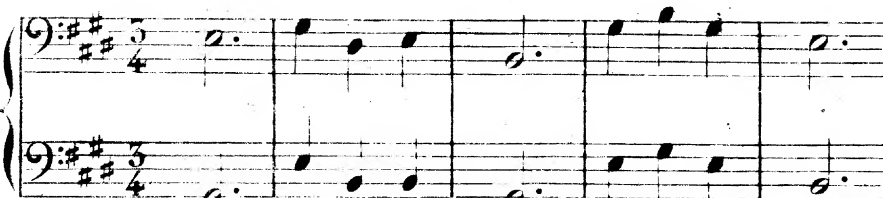
Ainsi nous le voyons encore, pour rendre majeur un accord mineur, il faut diéser la note du milieu, la médiant de l'accord, car alors on augmente la 1^{re} Tierce, et on diminue la seconde.

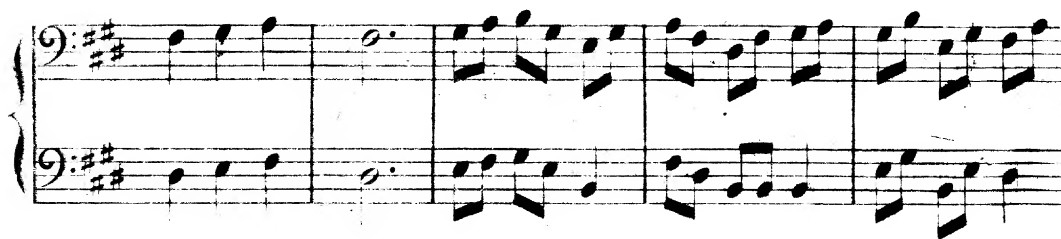
Et pour rendre mineur un accord majeur, il faut dièser la 1.^{re} note, la Tonique de l'accord, et la dernière la Dominante de l'accord; enfin, pour rendre neutre un accord mineur, il faut dièser la Tonique et la médiate de l'accord; nous verrons encore d'autres moyens pour transformer les accords.

N^o 1.

FANTAISIE.

1.^{re} Partie. 

Basse. 




N^o 2.

FANTAISIE

1.^{re} Partie. 

Basse. 



Voilà deux morceaux qui sont écrits avec la clé de Fa \sharp ligne, et quatre dièses à la clé, qui indiquent le Ton de MI. Si nous voulions transposer en UT, il faudrait raisonner ainsi: par quelle note commence la 1.^{re} Partie du 1.^{er} morceau? Par un MI. Qu'est-ce qu'un MI dans le Ton de MI? Une Tonique. Il faut donc pour transposer en UT, prendre une clé qui nous permettra d'appeler ce MI, UT; et alors nous prendrons la clé de Sol. Plus de dièse à la clé, car à la place des *mots*

MI \sharp FA \sharp SOL $\frac{1}{2}$ LA SI \sharp UT \sharp RÉ $\frac{1}{2}$ MI
 nous lirons UT RÉ MI FA SOL LA SI UT

Maintenant nous devons être bien persuadés, que la difficulté du changement de Ton, se trouve dans le changement de *mots*.

N^o 3. Allegretto. CHŒUR D'ÉCHO ET NARCISSE. (Gluck)
Dessus.

Alto.

Ténor.

Basse.

First system of the musical score, measures 1 through 8. Dynamics include *p* and *f*. A first ending bracket is marked above the third measure of the Ténor staff.

Second system of the musical score, measures 9 through 16. Dynamics include *p*. A second ending bracket is marked above the second measure of the Dessus staff.

The first system of musical notation consists of four staves (treble and bass clefs) in the key of D major (two sharps). The first four measures are marked with a forte *f* dynamic. A double bar line with repeat dots appears after the fourth measure. The next four measures are marked with a piano *p* dynamic. The fifth measure of the piano section contains a fingering '5' above the first note. The system concludes with a final measure containing a sharp sign (#) on the fourth staff.

The second system of musical notation continues the piece with four staves in D major. It contains eight measures of music, primarily consisting of quarter and eighth notes, with some rests. The system concludes with a final measure containing a sharp sign (#) on the fourth staff.

The third system of musical notation continues the piece with four staves in D major. It contains eight measures of music. The final measure of the system features a forte *f* dynamic marking and a sharp sign (#) on the fourth staff.

The first system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The first staff has a dynamic marking *p* above the third measure. The second staff has a dynamic marking *p* above the second measure. The third staff has a dynamic marking *p* above the second measure. The fourth staff has a dynamic marking *p* above the second measure. The music features various note values including eighth and sixteenth notes, and rests.

The second system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The first staff has a dynamic marking *pp* above the third measure. The second staff has a dynamic marking *pp* above the second measure. The third staff has a dynamic marking *pp* above the second measure. The fourth staff has a dynamic marking *pp* above the second measure. The music features various note values including eighth and sixteenth notes, and rests.

The third system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features various note values including eighth and sixteenth notes, and rests. The system concludes with a double bar line.

Ce Chœur est écrit avec une clé de Sol, le MI Tonique du Ton dans lequel nous sommes, est placé sur la 1.^{re} ligne; si nous voulons transposer en UT, il nous faut une clé qui nous permette d'appeler notre Tonique du nom d'UT, au lieu de MI. La clé d'Ut 1.^{re} ligne est nécessairement celle que nous devons prendre.

Si nous voulons analyser ce morceau, il faudra raisonner ainsi: Ton de départ MI. Au N.^o 1, modulation au Ton de SI, dominante de MI, car le LA est dièse, et de sous dominante de MI il devient sensible de SI, et SI devient Tonique. N.^o 2, retour au Ton MI, le LA n'étant plus dièse, c'est une modulation à la sous dominante. N.^o 3, encore une modulation au Ton SI, qui continue jusqu'au N.^o 4, où l'on rentre dans le Ton de MI, le LA redevenant naturel.

II.^e PARTIE.

DIATONIQUE ET CHROMATIQUE.

On entend par diatonique ce qui procède par Ton, et chromatique ce qui procède par demi ton, en appliquant cette définition théorique à la pratique, nous dirons que diatonique, appartient au Ton, et chromatique hors du Ton; ainsi Fa dièse dans le Ton d'Ut, est un effet chromatique, et dans le Ton de Sol, ce dièse est diatonique; Ut dièse est chromatique dans le Ton de Sol, mais il est diatonique dans le Ton de RÉ, ou de LA, ou de MI etc.

Ainsi lorsqu'un accident se présente dans un Ton quelconque, si il persiste, il détermine un Ton, alors il est diatonique du nouveau Ton qu'il décide; si il ne paraît que dans une ou deux mesures, il est seulement d'un effet chromatique.

N.^o 4.
1.^{re} Partie.

Basse.

FIN

Retournez au commencement

Dans le morceau N^o 4, le b placé à la clé nous indique le Ton de Fa

FA SOL LA $\frac{1}{2}$ SI UT RÉ MI $\frac{1}{2}$ FA

qui répond pour les intervalles UT RÉ MI FA SOL LA SI UT

Modulation à la Sous Dominante, en baissant ou bémolisant la sensible du Ton que l'on quitte, pour en faire une Sous Dominante; le contraire de la modulation à la Dominante, le $si b$ sera diatonique.

Et dans le N^o 5, l'Ut dièse est Chromatique, car il ne constitue pas un Ton.

N^o 5.

12^e. LEÇON.

I.^{ère} PARTIE.

TON DE SI, DE FA[♯] ET D'UT[♯]

Pour continuer les modulations à la dominante, du ton de MI nous passerons au ton de SI, toujours en diésant la sous dominante du ton que nous quittons, et nous aurons la gamme de SI ainsi conçue

SI \sharp UT \sharp RE $\frac{1}{2}$ MI \sharp FA \sharp SOL \sharp LA $\frac{1}{2}$ SI

qui répond pour les intervalles à UT RÉ MI FA SOL LA SI UT

Dans le ton de SI cinq dièses à la clé le dernier est la sensible de SI; La dominante de SI est Fa dièse c'est donc au ton de Fa dièse que nous modulerons après le ton de SI naturel

\sharp FA \sharp SOL \sharp LA $\frac{1}{2}$ SI \sharp UT \sharp RE \sharp MI $\frac{1}{2}$ \sharp FA

Puis vient le ton d'UT dièse dominante de Fa dièse. Dans le ton d'UT dièse toutes les notes sont diées.

Remarquons que du ton d'UT naturel au ton d'UT dièse, la différence n'est que d'un $\frac{1}{2}$ ton, et que cependant d'UT naturel à UT dièse il y a sept modulations; cette observation nous conduira plus loin lorsque nous nous occuperons des tons homonymes

\sharp UT \sharp RE \sharp MI $\frac{1}{2}$ \sharp FA \sharp SOL \sharp LA \sharp SI $\frac{1}{2}$ \sharp UT

UT RÉ MI FA SOL LA SI UT

Toutes les notes étant augmentées d'un demi ton les intervalles restent les mêmes.

TON DE SI.

N^o 1.

1.^{re} Partie

Basse.

effet chromatique

Le morceau précédent, est écrit avec une clé d'Ut 4.^e ligne et cinq dièses à la clé FA UT SOL RÉ LA une note au dessus du dernier dièse c'est SI, nous sommes donc dans le ton de SI, ton qui a pour sensible la note ZLA; si nous voulons lire le morceau avec les paroles UT RÉ MI etc, il nous faut prendre une clé qui nous permettra d'appeler du nom d'UT, la tonique SI, et cette clé est évidemment la clé de SOL.

N° 2

1.^{re} Partie.

Basse.

The musical score for N° 2, 1. Part, Bass, is written for piano. It consists of six systems of two staves each. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The music features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic, accompanimental line in the left hand. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Le morceau précédent est écrit avec une clé d'UT 2^e ligne, et a 6 dièses à la clé #FA #UT #SOL #RÉ #LA #MI, le dernier dièse étant la sensible du ton dans lequel on est, ces six dièses indiquent nécessairement le ton de FA dièse; pour lire ce morceau avec les paroles UT RÉ MI etc, il faudra prendre une clé avec laquelle nous pourons appeler UT, la note que nous appelons FA# c'est encore la clé de SOL.

Le morceau suivant est écrit avec sept dièses au ton d'UT#, on doit comprendre qu'il n'y a dans ce ton, de difficulté, que pour l'instrumentiste, qui sera obligé de faire toutes les notes dièses, pour jouer dans le ton effectif; mais pour le chanteur il lira comme si toutes les notes étaient naturelles.

CANTIQUE DE JOSEPH. (Méhul)

N^o 5.1^{ers} Tenors.2^{ds} Tenors.

Basses.

CHOEUR D'HOMMES.

1.^{ers} Dessus.2.^{ds} Dessus.

Contraltes.

CHOEUR DE FEMMES.

1.^{ers} Dessus.2.^{ds} Dessus.

Contraltes.

1.^{ers} Tenors.2.^{ds} Tenors.

Basses.

CHOEUR DE FEMMES.

CHOEUR D'HOMMES.





II. PARTIE.

Pour compléter la théorie des mesures, nous n'avons plus à nous occuper que des mesures $\frac{9}{8}$ et $\frac{9}{16}$, qui toutes deux correspondent au $\frac{5}{4}$ et au $\frac{5}{8}$; voila le $\frac{5}{4}$ $\begin{matrix} \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} \\ 1 & 2 & 5 \end{matrix}$, voila le $\frac{5}{8}$ $\begin{matrix} \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} \\ 1 & 2 & 5 \end{matrix}$. Nous voyons que la différence ne serait que dans le plus ou moins de vivacité à battre la mesure, pour le $\frac{9}{8}$ et le $\frac{9}{16}$ ce sera la même chose; voila le $\frac{9}{8}$ $\begin{matrix} \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} \\ 1 & 2 & 5 \end{matrix}$, voila le $\frac{9}{16}$ $\begin{matrix} \text{♩} & \text{♩} & \text{♩} \\ 1 & 2 & 5 \end{matrix}$.

Les deux chiffres s'expliquent comme nous l'avons déjà fait pour les autres mesures, l'unité ronde a été partagée en huit parties appelées *croches*, on a pris 9 de ces croches pour compléter la mesure $\frac{9}{8}$, ou neuf huitième, 1 huitième de plus que la ronde; et pour la mesure $\frac{9}{16}$ ou neuf seizième, le même raisonnement nous servira; seulement, $\frac{9}{16}$ est la moitié de $\frac{9}{8}$ mais comme cette moitié se battra en trois parties comme l'entier $\frac{9}{8}$, la difficulté ne sera pas plus grande. A la 1.^{re} leçon nous tracerons le tableau des mesures et les observations à faire.

N^o 4.1^{re} Partie.

Basse.

First system: Treble and Bass staves with a 9/8 time signature. The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment.

Second system: Continuation of the melody and accompaniment.

Third system: Continuation of the melody and accompaniment, ending with a double bar line.

N^o 5.1^{re} Partie.

Basse.

First system: Treble and Bass staves with a 9/16 time signature. The melody in the treble staff is more complex, featuring many beamed sixteenth notes. The bass staff has a simpler accompaniment.

Second system: Continuation of the melody and accompaniment.

Third system: Continuation of the melody and accompaniment, ending with a double bar line.

13^e. LEÇON.I.^{re} PARTIE.

CONTINUATION DES MODULATIONS À LA SOUS DOMINANTE.

Nous pensons que les modulations à la Dominante, ont été expliquées assez lentement et assez clairement pour que tout le monde ait bien compris, nous pouvons donc maintenant les abandonner, pour continuer les modulations à la Sous Dominante, dont déjà nous nous sommes entretenus à la 9^e leçon, mais nous le répétons, nous n'éprouverons aucune difficulté, si nous avons bien saisi ce qui a été dit précédemment.

Pour moduler à la Sous Dominante, il faut détruire l'opération que l'on a faite, en modulant à la Dominante: ainsi nous sommes dans le ton

de SOL LA SI ^{sous D^{te}} UT : RÉ MI #FA SOL

Si nous voulons retourner au ton d'UT, Sous Dominante de SOL, il faudra nécessairement détruire le FA dièse, et en faire FA naturel. Sous Dominante du ton d'UT, de Sensible qu'il était dans le ton de SOL, et nous aurons UT RÉ MI FA SOL LA SI UT.

Mais en détruisant le dièse placé sur le FA, nous avons évidemment baissé cette note, cette Sensible du ton de SOL; ainsi nous pouvons dire que pour moduler d'une Tonique quelconque à sa Sous Dominante, il faut baisser la Sensible du ton que l'on quitte, pour en faire la Sous Dominante du ton dans le quel on entre.

Nous comprenons sans peine que du ton d'UT dièse, il nous faudra moduler sept fois à la Sous Dominante, pour arriver en UT naturel.

sous dominante							
#UT	#RÉ	#MI	#FA	#SOL	#LA	#SI	#UT
#FA	#SOL	#LA	s. d. SI	#UT	#RÉ	#MI	#FA
SI	#UT	#RÉ	s. d. MI	#FA	#SOL	#LA	SI
MI	#FA	#SOL	s. d. LA	SI	#UT	#RÉ	MI
LA	SI	#UT	s. d. RÉ	MI	#FA	#SOL	LA
RÉ	MI	#FA	s. d. SOL	LA	SI	#UT	RE
SOL	LA	SI	s. d. UT	RÉ	MI	#FA	SOL
UT	RÉ	MI	s. d. FA	SOL	LA	SI	UT

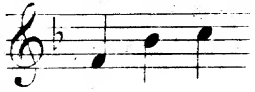
Vous le voyez nous avons été obligés de moduler sept fois à la *Sous Dominante*, pour du ton d'UT dièse arriver au ton d'UT naturel, à chaque modulation nous perdions un dièse, et c'est toujours la *Sensible* qui redevient note naturelle.

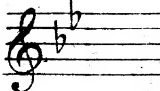
Arrivés au ton d'UT si nous voulons continuer nos modulations à la *Sous Dominante* il faudra toujours baisser la *Sensible* du ton que nous quittons, et comme il n'y a plus de dièse à enlever, nous baisserons la note, et cette opération s'appellera bémoliser, effet que nous avons déjà étudié à la 9^e leçon.

sous dominante							
UT	RÉ	MI	FA	SOL	LA	SI	UT
FA	SOL	LA	bSI	UT	RÉ	MI	FA
SI	UT	RÉ	bMI	FA	SOL	LA	bSI
bMI	FA	SOL	bLA	bSI	UT	RÉ	bMI
bLA	bSI	UT	bRÉ	bMI	FA	SOL	bLA
bRÉ	bMI	FA	bSOL	bLA	bSI	UT	bRÉ
bSOL	bLA	bSI	bUT	bRÉ	bMI	FA	bSOL
bUT	bRÉ	bMI	bFA	bSOL	bLA	bSI	bUT

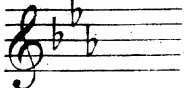
Chaque nouveau bémol se trouve placé sur la *Sous Dominante* du nouveau ton, et provient de la note *Sensible* du ton précédent.

MOYEN DE RECONNAITRE LE TON
DANS LEQUEL ON EST AVEC DES BEMOLS

Comme les dièses, les bémols se posent à la clé en tête du morceau, nous venons de remarquer que chaque nouveau bémol, se trouvait placé, sur la Sous Dominante du ton dans lequel on est; ainsi lorsque nous avons un bémol à la clé,  nous descendrons quatre notes au dessous du si bémol, placé à la clé, et nous trouverons FA; mais si nous avons plusieurs bémols, nous pourrions dire que le ton dans lequel nous sommes est l'avant dernier bémol, par la raison que la Sous Dominante à la quelle nous modulons, est déjà bémolisée, et ne se trouve que l'avant dernier bémol, puisque le dernier bémol est la Sensible du ton que l'on quitte, et devient une fois baissé, Sous Dominante du ton dans lequel on entre.

Ton de si bémol 

Dans le ton de si bémol, deux bémols à la clé, si et mi; l'avant dernier bémol si, est le ton dans lequel nous sommes, et mi est la Sous Dominante, qui a été tiré de mi naturel, Sensible du ton de FA.

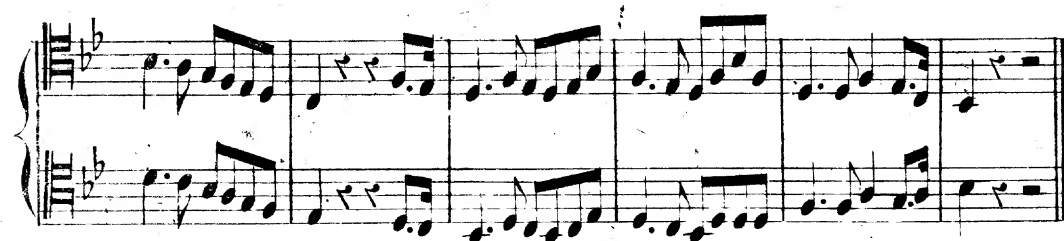
Ton de mi bémol 

Le nouveau bémol dans le ton de mi est LA bémol, ton dans lequel nous passerons après le ton de mi, par la raison que le bémol est Sous Dominante du ton de mi bémol.

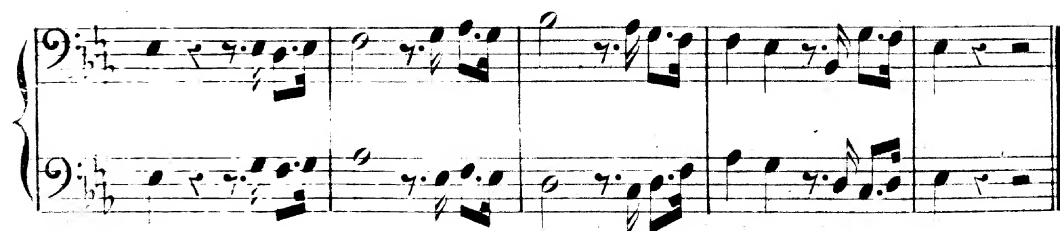
Nous avons remarqué que les intervalles des tons par bémols, étaient les mêmes qu'avec des dièses; c'est à dire 5 tons, et 2 demi tons; et ces deux demi tons placés de la Médiate à la Sous Dominante, et de la Sensible à la Tonique.

TON DE SI BÉMOL.

N^o 1.
1.^{re} Partie. 



N^o 2.
1.^{re} Partie. 



Le N.^o 1, est en si bémol, deux bémols à la clé, qui ici est une clé d'UT 4.^e ligne; cela veut dire que pour chanter ce morceau dans le ton, il nous faudra prendre notre Tonique à la touche de si bémol, qui, remarquez le en passant, répond sur le Piano à LA dièse; et l'alphabet de ce morceau nous donnera une gamme ainsi constituée, *b*SI UT RÉ *b*MI FA SOL LA *b*SI, puisque pour les intervalles, cette gamme répond parfaitement à celle d'UT, nous aurons la facilité de nommer UT RÉ MI FA SOL LA SI, ce que nous venons d'appeler *b*SI UT RÉ *b*MI FA SOL LA, sans même changer notre intonation; car, lorsque nous toucherons si bémol sur le Piano, nous dirons UT, en chantant l'intonation de si bémol; car encore une fois, le mot ne peut rien faire à l'intonation, et ce changement de mots, nous sera très utile, puis qu'il facilitera nos études, et nous fera comprendre qu'en musique, on ne doit tenir compte que d'une chose; des intervalles et de la mesure.



Avec la clé d'UT 4.^e ligne, le N.^o 1 a sa Tonique si placé entre la 3.^e et 4.^e ligne; pour transposer en UT, il faut trouver une clé qui nous permette d'appeler UT, la Tonique que nous nommions si.

Le N.^o 2, est en MI bémol, 3 bémols à la clé; il est écrit avec une clé de FA 4.^e ligne. Quelle clé faudra-t-il prendre pour transposer en UT? Celle qui nous permettra de donner le nom d'UT à la Tonique.

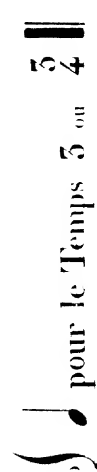



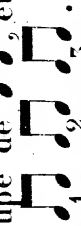
II.^e PARTIE.I.^{er} TABLEAU. MESURES SIMPLES.

MESURES À 4 TEMPS.

1.^{re} { pour le Temps. C ou 4 }  N'est qu'un double 4  Se bat comme un 4  Moitié de mesure 4 temps

MESURES À 3 TEMPS.

2.^{de} { pour le Temps 5 ou 4 }  Se bat comme un 4  Se bat comme un 4

Vous voyez que les mesures simples, se réduisent à deux mesures, une à 2 Temps, et l'autre à 3 Temps. Nous avons déjà remarqué que dans les mesures simples, la décomposition du Temps était toujours Binaire, c'est à dire divisible d'une manière carrée. Dans la mesure $\frac{5}{4}$, le Temps est une Noire, et bien cette noire est divisible par un groupe de 2, et pour la mesure entière 4. ou 4 qui sont divisibles par 3 groupes de croches  frappé droite gauche.

Pour les mesures dérivées, on emploie ordinairement que le $\frac{6}{8}$ et le $\frac{9}{8}$, il est très rare de rencontrer les autres.

Du reste nous devons comprendre, qu'elles n'étaient utiles, qu'à l'époque où l'on attachait à chaque figure de notes, une durée de temps; mais aujourd'hui que cette convention de mouvement, est remplacé par les mots *Andante Allegro* etc peu importe d'écrire un $\frac{5}{4}$ ou un $\frac{5}{8}$, un $\frac{6}{4}$ ou un $\frac{6}{8}$, un $\frac{9}{8}$ ou un $\frac{9}{16}$.

N^o 3.1^{ère} Partie.

Basse.



14^e. LEÇON.I.^{ère} PARTIE.


TONS HOMONYMES.

Nous avons remarqué que pour arriver du ton d'UT naturel, au ton d'UT dièse, il fallait moduler sept fois à la Dominante, et que cependant ces deux tons n'étaient séparés que d'un $\frac{1}{2}$ ton, UT et UT dièse sont homonymes, ils portent le même nom, sept modulations les séparent, il en sera de même entre tous les tons homonymes; pour bien comprendre ce fait, il nous faut prendre plusieurs exemples.

UT et UT dièse
homonymes
7 accidents entre les 2 tons.

En UT naturel rien à la clé.

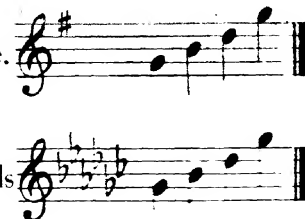
En UT dièse 7 dièses.



SOL et SOL bémol
7 accidents entre les 2 tons.
1# et 6b

En SOL naturel 1 dièse.

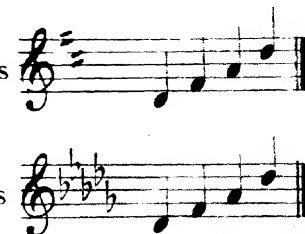
En SOL bémol 6 bémols



RÉ et RÉ bémol
7 accidents entre les 2 tons.
2# et 5b

En RÉ naturel 2 dièses

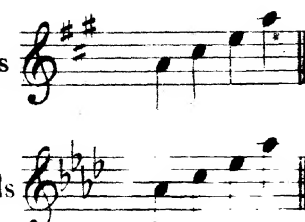
En RÉ bémol 5 bémols



LA et LA bémol
7 accidents entre les 2 tons.
3# et 4b

En LA naturel 3 dièses

En LA bémol 4 bémols



MI et MI bémol
7 accidents entre les 2 tons
4# et 3b

En MI naturel 4 dièses

En MI bémol 3 bémols

SI et SI bémol
7 accidents entre les 2 tons
5# et 2b

En SI naturel 5 dièses

En SI bémol 2 bémols

FA dièse et FA naturel
7 accidents entre les 2 tons
6# et 1b

En FA dièse 6 dièses

En FA naturel 1 bémol

Nous voyons par là, que nous ne chanterons jamais avec plus de 3 accidents, car si nous avons 4 dièses à la clé ton de MI naturel, nous pourrions lire notre morceau avec 3 bémols à la clé ton de MI naturel.

Le morceau suivant est écrit avec 4 bémols à la clé ton de LA bémol, nous pourrions donc étudier ce morceau avec trois dièses ton de LA naturel, et pour la transposition en UT, la clé de FA 4^e ligne nous servira pour les deux tons.

Ton et genre en UT.

LA bémol.

LA naturel.

Pour les intervalles, ces deux gammes sont bien les mêmes; ainsi peu importe de les étudier avec des dièses ou avec des bémols, seulement si nous voulons chanter dans le ton effectif, il faudra le prendre sur le Piano tel qu'il aura été indiqué par l'auteur.

CANONE DELLA COSA RARA. (*Martini*)

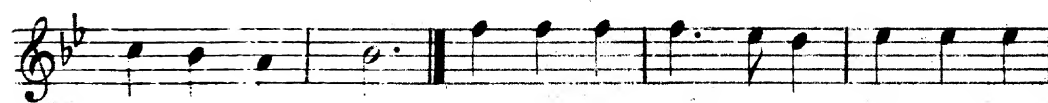
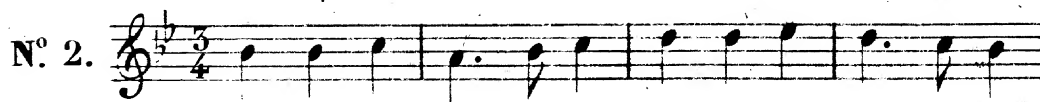
Allegretto.

N° 1.

The musical score is written for a single melodic line, likely for a voice or a single instrument. It is in 3/4 time and the key signature has three flats (B-flat major). The tempo is marked 'Allegretto'. The score is divided into five systems. The first system begins with a treble clef and a piano (p) dynamic marking. The second system continues the melody in the treble clef, with a piano (p) dynamic marking at the start of the second staff. The third system continues the melody in the treble clef. The fourth system introduces a three-staff arrangement, with all three staves (treble, middle, and bass) marked with a pianissimo (pp) dynamic. The fifth system continues the three-staff arrangement. The music is a canon, with the second system being the first system transposed down an octave.



GOD SAVE THE KING



Quelle clé faudra-t'il employer pour transposer le morceau N^o 2 en *ut*. Une clé qui nous permettra de nommer *ut*, le *si* note Tonique du morceau.

AIR DE LA DAME BLANCHE.

N^o 3. *Andante.*

The first system of the musical score for 'AIR DE LA DAME BLANCHE' (N^o 3) is marked 'Andante.' It is written in 3/4 time. The treble clef staff begins with a G4 quarter note, followed by A4, B4, and C5. The bass clef staff begins with a G3 quarter note, followed by A3, B3, and C4. The system consists of three measures.

The second system of the musical score continues the piece. It consists of four measures. The treble clef staff features a melodic line with eighth and quarter notes, including a half note with a fermata. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes.

The third system of the musical score continues the piece. It consists of four measures. The treble clef staff features a melodic line with eighth and quarter notes, including a half note with a fermata. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes.

The fourth system of the musical score continues the piece. It consists of three measures. The treble clef staff features a melodic line with eighth and quarter notes, including a half note with a fermata. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes.

The fifth system of the musical score concludes the piece. It consists of four measures. The treble clef staff features a melodic line with eighth and quarter notes, including a half note with a fermata. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes. The system ends with a double bar line.

II^e PARTIE.

SYNCOPE.

Chaque auteur explique la Syncope à sa manière, Rodolphe semble d'abord confondre la Syncope avec la liaison, car c'est la confondre que de donner pour exemple de la Syncope, celui placé ci dessous et pris dans sa méthode, Page 107.



Si on peut considérer cet exemple comme une Syncope simple, il faudrait au moins comme le fait M^r H. Lemoine, faire connaître la Syncope brisée, comme il le fait dans cet exemple de sa méthode de chant, Page XIII.

EXEMPLES DES SYNCOPES.

1
Syncope régulière
d'une seule note.

2
idem.

temps fort. temps faible temps fort temps faible partie faible du 1^{er} temps partie forte du 2^e temps

3
Syncope régulière.

4
Syncope brisée.

5
régulière.

6

temps faible temps fort temps faible

7
régulière.

8
brisée.

9
régulière

10
brisée.

11
régulières.

12
régul.

13
brisée.


14
régul.

15
brisée.

16
régul.

17
régulières.

Du reste voici comment l'auteur s'explique sur la Liaison et la Syncope.

La *Liaison* ou *Coulé* est un demi cercle  qui lie deux ou plusieurs notes ensembles, et que l'on exécute sans reprendre respiration, ou d'un seul coup d'archet. EXEMPLE 1.

Elle s'emploie aussi pour lier deux notes sur le même degré, dans ce cas, la seconde note ne doit pas être répétée. EXEMPLE 2.



Il y a deux sortes de Syncopes, la *Syncope régulière*, et la *Syncope brisée*.

La Syncope régulière se fait sentir de deux manières.

1°. Lorsqu'une note partage également sa valeur, entre un temps faible, ou la partie faible d'un temps, et un temps fort, ou la partie forte du temps suivant.

2°. Lorsque deux notes d'une valeur égale et placées sur le même degré, sont liées ensembles.

La Syncope brisée, est formée par deux notes placées sur le même degré et liées ensembles, mais dont la valeur est moins longue d'un côté que de l'autre.

N.^{1a} La Syncope commence toujours sur un temps faible ou la partie faible d'un temps.

Les temps de chaque espèce de mesure se divisent en *temps forts* et en *temps faibles*. Dans les mesures à *quatre temps*, le 1.^{er} et le 3.^e sont forts, le 2.^e et le 4.^e sont faibles. Dans les mesures à *trois temps* le 1.^{er} est toujours fort, le 2.^e et le 3.^e sont faibles. Il y a cependant des cas où les deux premiers sont forts et le 3.^e faible, et d'autres où le 1.^{er} et le 3.^e sont forts et le 2.^e faible. Dans les mesures à *deux temps*, le 1.^{er} est fort et le 2.^e faible.

Ces temps se subdivisent aussi en parties fortes et en parties faibles: la première moitié d'un temps en est la partie forte et la seconde moitié, la partie faible.

Il est bien certain que lorsque deux notes ne seront pas sur le même degré, la différence de la Liaison et de la Syncope sera bien claire, ainsi



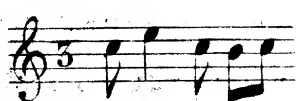
voilà une Liaison qui indi-

que que sur la voyelle A, il faudra une seule émission de voix, mais quand deux notes sur le même degré se trouveront liées, où sera la différence de la Syncope et de la Liaison.

Comme dans les mesures N^o 3 et 4.

Pour nous, nous n'admettrons comme Syncope, que les notes dont la valeur appartiendra à deux temps différens, et, mesure 3 et 4, il n'y a pas de notes dont la valeur appartient à deux temps différens, ces deux notes sont donc tout bonnement liées entre elles.

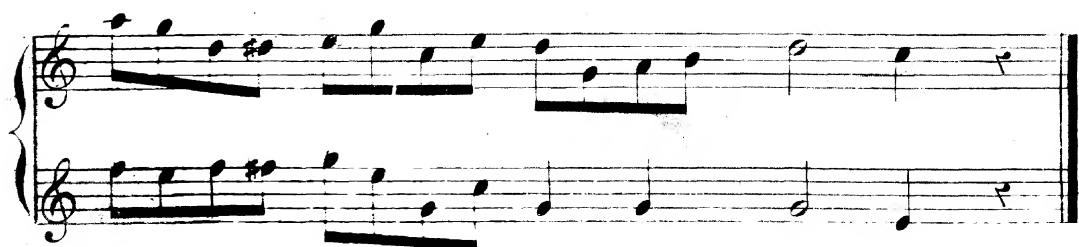
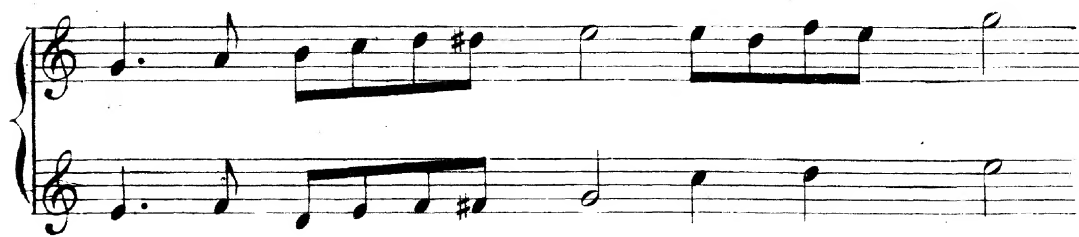
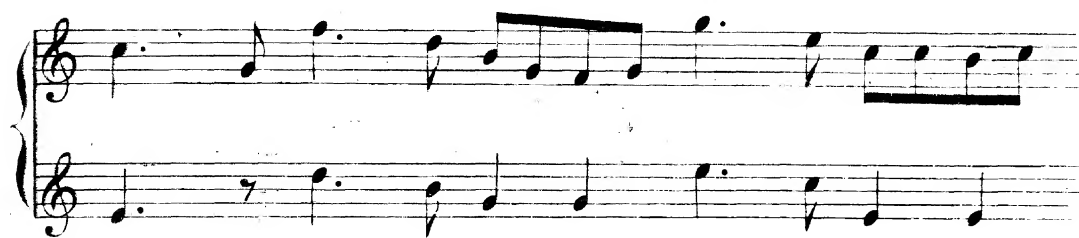
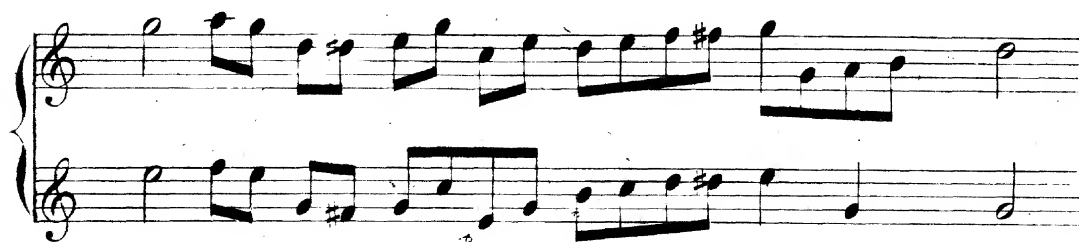
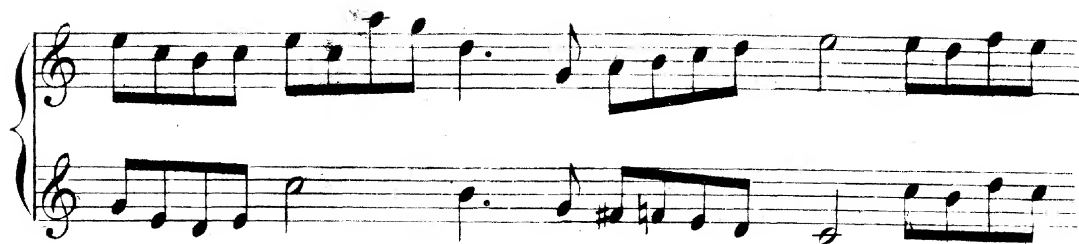
Mais mesure 9 par exemple, le mi produit bien un effet de Syncope, car la moitié de ce mi appartient au frappé, et l'autre moitié au mouvement à droite: ainsi pour comprendre cette mesure, il faut se figurer que le mi représente 2 croches, et au lieu de

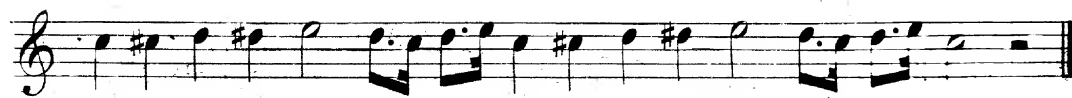
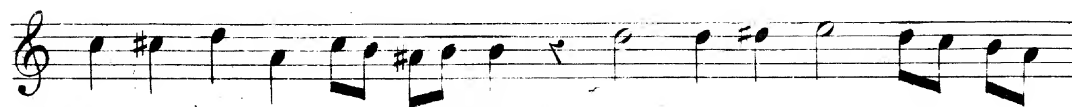


il faut lire



Rodolphe qui d'abord ne donne que des exemples de Liaisons pour des Syncopes, dans le courant de sa méthode donne une page d'Exemples, dans lesquels il y a véritablement des Syncopes, comme nous les comprenons. Nous terminerons là, la théorie des Syncopes sauf à y revenir en tems utile.

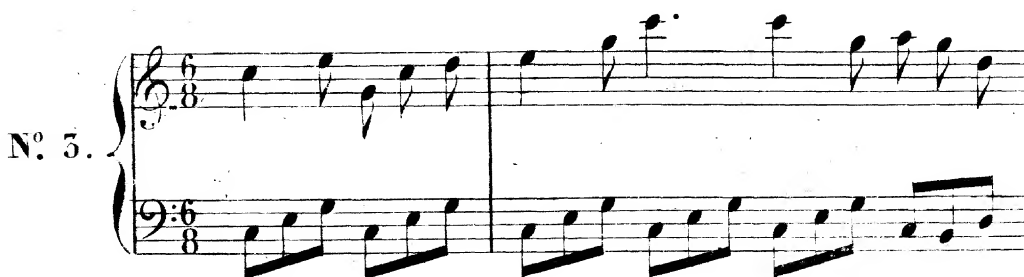




II.^e PARTIE.

MORCEAUX ÉCRITS SANS BARRES DE MESURES.

Afin d'être bien persuadé que la théorie des mesures, à été bien comprise, nous lirons les morceaux suivans sans barres de mesures; ici nous avons indiqué une première mesure, plus tard, nous n'en indiquerons pas du tout.





La basse du morceau précédent, n'est qu'une basse d'accompagnement, formé avec des notes qui se trouvent dans l'accord, avec celles de la 1.^{re} Partie.



nécessité car il nous remettra en mémoire la marche des modulations, l'Unité d'accords entre tous les tons, les clés à employer pour la transposition et les sons homonymes.

AIR TYROLIEN.

N^o 1.

The musical score is written for piano in 3/4 time, marked *pp* (pianissimo). It consists of five systems of staves. The first system includes a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody in the treble staff features a series of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system includes a repeat sign and a 'FIN' marking above the staff. The fourth and fifth systems complete the piece with further melodic and harmonic development.

N'oublions pas que du ton d'UT dièse, pour revenir au ton d'UT naturel, il faut moduler sept fois à la Sous Dominante, à chaque modulation nous perdons un dièse, et la Sensible redevient Sous Dominante. Après nos sept modulations nous nous trouvons en UT, et nous pouvons continuer de moduler à la Sous Dominante; mais alors, au lieu du bémol, c'est le bé-mol que nous emploierons pour baisser la Sensible, afin d'en faire la Sous Dominante du ton dans lequel on entre.

TON D'UT.

Majeur. Mineur. Mineur. Majeur. Majeur. Majeur. Neutre.

Tonique. Sus-Tonique. Médiant. Sous Dominante Dominante Sus Dominante Sensible

TON DE FA.

Majeur. Mineur. Mineur. Majeur. Majeur. Majeur. Neutre.

Tonique. Médiant. Dominante. Sensible.

Ton de Fa
homonyme
de Fa dièse. Clé de
transposition.

TON DE SI BÉMOL.

Majeur. Mineur. Mineur. Majeur. Majeur. Majeur. Neutre.

Tonique. Médiant. Dominante. Sensible.

homonyme
de Si naturel.

TON DE MI BÉMOL.

Majeur. Mineur. Mineur. Majeur. Majeur. Majeur. Neutre.

Tonique. Médiant. Dominante. Sensible.

homonyme
de Mi naturel.

TON DE LA BÉMOL.

Majeur. Mineur. Mineur. Majeur. Majeur. Majeur. Neutre.

Tonique. Médiant. Dominante. Sensible.

homonyme
de La naturel.

TON DE RE BÉMOL.

Majeur. Mineur. Mineur. Majeur. Majeur. Majeur. Neutre.

Tonique. Médiant. Dominante. Sensible.

homonyme
de Ré naturel.

TON DE SOL BÉMOL.

Majeur. Mineur. Mineur. Majeur. Majeur. Majeur. Neutre.

Tonique. Médiant. Dominante. Sensible.

homonyme
du ton de
Sol bémol.

TON D'UT BÉMOL.

Majeur. Mineur. Mineur. Majeur. Majeur. Majeur. Neutre.

Tonique. Médiant. Dominante. Sensible.

homonyme
du ton d'Ut
naturel.

Nous le répétons encore, l'examen de ces tableaux est de la dernière

Si nous lisons ses accords avec la clé de Sol, nous aurons besoin d'un dièse à la clé, dièse qui rendra nos intervalles semblables à ceux du ton d'UT, si nous lisons avec la clé d'UT 2^e ligne, le FA dièse disparaît, car les notes seront appelées du même nom que dans le 1^{er} Exemple; mais n'oublions pas que le véritable ton pourra être chanté avec n'importe quels mots.

Nous placerons en tête de chaque ton la clé de transposition. Nous répéterons dans les accords, les dièses placés à la clé afin de rendre les exemples plus sensibles.

TON DE RÉ.

2^e Modulation à la Dominante.

Majeur. Mineur. Mineur. Majeur. Majeur. Mineur. Neutre.

Tonique. Médiante. Dominante. Sensible.

Avec la clé d'UT 4^e ligne qui nous permet de donner le nom d'UT à la Tonique RÉ les deux dièses deviennent inutiles.

TON DE LA.

5^e Modulation à la Dominante.

TON DE MI.

4^e Modulation à la Dominante.

TON DE SI.

5^e Modulation à la Dominante.

TON DE FA DIÈSE.

6^e Modulation à la Dominante.

7^e Modulation à la Dominante.

15. LEÇON.

I.^{re} PARTIE.

DE L'UNITÉ DES ACCORDS.

Comme Résumé de ce que nous avons vu jusqu'à présent, il est de toute nécessité de revoir les accords de tous les tons, que nous avons étudiés; cet examen achèvera de nous faire comprendre notre système musical.

Système d'unité puisque dans chaque ton, nous retrouverons toujours les mêmes propriétés aux notes, en les considérant sous leurs dénominations générales de Tonique, médiate, dominante etc. et dans tous les tons la *Tonique* nous donnera un accord majeur, la *Sus Tonique* un accord mineur, la *Médiate* un accord mineur, la *Sous Dominante* un accord majeur, la *Dominante* un accord majeur, la *Sus Dominante* un accord mineur, et la *Sensible* un accord neutre.

Nous ne saurions trop recommander, d'étudier avec attention le tableau des accords que nous présentons ici, car il rappellera la marche des modulations, en nous fortifiant sur l'intonation des tons, et des demi tons, et nous apprendra à bien connaître les notes sous leurs dénominations générales.

TON D'UT.

Majeur.	Mineur.						Neutre.
1. ^{re} tierce majeure.	1. ^{re} tierce min.						2 tierces.
2. ^e tierce mineure.	2. ^e tierce maj.	Mineur.	Majeur.	Majeur.	Mineur.		mineures.



Tonique. Sus Tonique. Médiate. Sous Dominante. Dominante. Sus Dominante. Sensible.

TON DE SOL.

1.^{re} Modulation à la Dominante.



Clef de transposition.